

ZSÁVOLYA ZOLTÁN

„ötezrek színháza”

Max Reinhardt rendezői öröksége

Szeccesszió

Max Reinhardt (1873–1943) tehetségére, színházcsinálói gyakorlatára nagyjában-egészében rámondhatjuk, hogy a rendezői indulásakor érvényesülő korszellemnek megfelelően „szeccessziós” jellegű volt. Lényegében tehát teljes pályáján végigtekintve ilyenként jellemezhető, ami persze valójában nem ennyire egyszerű és magától értődő, főként nem totálisan egynemű, lévén a hosszú évek, évtizedek alatt az ő stílusa éppúgy változott valamelyest, mint ahogyan a szeccesszióként tovább-érthető „irányzat” sem maradt mindig ugyanaz. Nem is maradhatott, minthogy lényegében meg is szűnt, már valamikor a két világháború között... Legkésőbb a két európai totalitárius diktatúra eltörölte. Ám ha a saját keletkezéskorszakán lényegi-szellemi értelemben túllendülő, magát jó értelemben túlélő megközelítési, formálási és átfogó alkotási attitűdként tekintünk a szeccesszióra, akkor akár napjainkig sem hatékonyságát veszítő művészeti stratégiaként is láthatjuk.

Az 1900 körüli századfordulón jelentkező új művészeti alakításmód, amelyet francia nyelvterületen *art nouveau*, angolul *liberty style*, szerte Németországban és főleg Berlin színházi centrumában pedig *Jugendstil* néven emlegettek, s csak Ausztria-Magyarországon hívtak szeccessziónak, igen merész vonalvezetésűnek bizonyult, akár a képzőművészetben, akár más területeken, például a színpadi megoldások világában vizsgáljuk jelenségeit. Élénk színekben és színekkel játszó s indázó, zabolátlan, folklorisztikus és/vagy szimbolista legtöbb megnyilvánulásában, legyen szó, lényegében, bármelyik esztétikai ágazatról. A szigorú, földhözragadt naturalizmussal jóformán egy időben, ám annak visszahatásaként, egyfajta ellenlábasaként jött létre ez az ornamentikusan új-régi művészet – úgy is, legelőször is, mint az általános életérzésnek helyet adó művészetfilozófia. Olyasmi, ami összetevőiben biztosan nem új, ám részleteiben szolid ellenhatása, reakciója összességében forradalmian radikális. A modernitás egyfajta programszerű szentimentalizmusa ez az irányzat (vagy csak kvázi „irányzat”?), amely mögött ott állnak már ugyanazok a (természet)tudományos világkép-átalakítók, mint amelyek majd alig valamivel később a különböző avantgárd mozgalmak művészetforradalmát is megalapozzák felfogásbelileg: a freudizmus és a fizikai

relativitáselméletek. E modernitás képviselőit a kétségbeesésbe, cinizmusba zuhanástól az előzetes érzelmességbe, stilizált-karikírozott érzelgősségbe zuhanás menti meg. Átmenetileg. Vagy: félig.

A naturalista színházesináló Otto Brahmától, egykori mesterétől elforduló s a szecessziós kísérletezés felé forduló Reinhardt persze bőségesen megtapasztalta a tízes évektől az expresszionizmus térhódítását is. S legalább annyira hatékonysági-hatásbeli lehatároltsággént élte meg ezt, mint ahogyan indulásakor pedig még a naturalizmus viszonylatában érzett olyasmit, hogy ugyanilyen jellegű korlátozást kell elszenvednie. A kor művelődési sajátosságai, tradíciómeghatározottsága következtében mindez jól mérhető (még) irodalmilag – ahogyan majd maga a szecesszió is literátus genezisében lesz tanulmányozható a legkontúrosabban: „Különösen azt nehezményezték Reinhardt és társai, hogy Brahm teljesen elzárkózott az új drámairodalom elől. Ibsennel és Hauptmann-nal befejezettnek érezte feladatát. 1898-ban azonban felbukkant Berlinben egy fiatal germanista, Martin Zickel, aki a szecesszió színházi programját magáévá téve »Szeessionsbühne« néven színházat nyitott a régi Theater am Alexanderplatz épületében. Bemutatkozó darabjaul Ibsen *A szerelem komédiáját* választotta, majd a színház rövid fennállása alatt bemutatta [...] Maeterlinck *Tintagiles halála*, *A betolakodó*, *Pelléas és Mélisande*, Wedekind *A hőstenor*, D’Annunzio *Gioconda* és *A holt város* című műveit. [...] Reinhardt legjelentősebb szerepe itt Arkel király volt a *Pelléas és Mélisande*-ban.”¹ Mint az idézetből is látható, az egyik irányzat érvényesülése nem egyik pillanatról a másikra váltotta le a másikat, legalábbis nem a játszott szerzők névsorában egy csapásra bekövetkező eltolódáson mérhető le az átalakulás, hanem inkább a rendezési körülmények koncepcionális átalakulásán. Amint például Ibsennek *már* érzelmesebb műve játszható, úgy lehet megtalálni például Wedekindnek *még* tárgyiasabb-külsőségebb darabját nagyjából ugyanabban az időszakban... S hasonlóan lesz majd ez 1920 tájékán, az elsődleges szecesszió visszaszorulása idején, amikor is Reinhardt lehetőséget ad a fiatal Brechtnek, mielőtt személyesen kivonulna Berlinből. (Előrebocsátjuk: éppen azért távozik Ausztriába, hogy a Monarchia romjain, megmaradt kulturális alapzatán tovább éltesse azt a szecessziót, amit valóságosan tovább éltethet az egyre mostohább körülmények között.)

A húszas évek különben sem jelentették a szecesszió művészeti programjának teljes, végérvényes leáldozását, amely általánosabb-szelídültebb változatban, amolyan képletet adó, lényegi örökformaként mindenütt jóformán máig tovább él, vissza-visszatér jogaiba mindenütt, ahol Maeterlincket, Strindberget, Wedekindet máig rendeznek, játszanak – miként

¹ STAUD Géza, *Max Reinhardt*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1977, 31–33.

azt a kortársi alkotók művei közé benyúlva Max Reinhardt csinálta, csináltatta. A szecessziót tehát, főleg a színpadon és főleg Max Reinhardt színpadán (színpadain!), úgy is leírhatnánk, mint a naturalizmus és az expresszionizmus közé beékelődő, kreatív-nyugtalan, közelebbről meghatározhatatlan Valamit, ám ezzel csak szorosabban értett periódusként ragadnánk meg, és még ekként is inkább csak a színházban, tényleg. Max Reinhardt színházát azonban ki kell ragadnunk az iskolás stílus- és intézménytörténet jellemzési kategóriáiból, annak érdekében, hogy megláthassuk kettős lényegét: az eredetében birtokolt, teljességgel fel nem adott irodalmi jelleget és a hatásában – a film és a széleskörűen, olcsón szórakoztató újcirkuszok, a különféle *show*-k kortársaként – megcélzott tömegszerűséget, közösségiséget.

A korai rendezések mint „öniskolázás”

A szecessziós gyakorlat irodalmi eredete és meghatározottsága vitán felül áll ennek az emblematisz színházi (szak)embernek a gyakorlatában. Max Reinhardt, a rendezői színház kialakításának élharcosa soha, még amerikai tartózkodása idején, immár színházi filmek készítésére is lehetőséget kapó szakemberként sem kérdőjelezte meg, hogy a színjátékmű legfontosabb komponense, annak tulajdonképpen döntő kiindulópontja az irodalmi alapanyag: a dráma. Következésképpen ennek a literátus matériának a valóságos irodalmi(as)ságától, (nyelv)művészeti kvalitásaitól függ a leginkább – ha távlatosan nem is, azért még a leginkább perspektivikusan – a színházi produkció minősége. 1940-ben, éppen akkor, amikor tengerentúli színészképző *workshop*ját kénytelen volt bezárni, három, évek óta dédelgetett tervének – saját repertoárszínházat szervezni, állandó együtttest létrehozni és Los Angelesben Salzburg mintájára szabadtéri központot kialakítani – kifejtése közben írja egy levélben: „Ha kezdetben – várakozásom ellenére – nem adódna elég jó és sikert ígérő színdarab, akkor visszanyúlhatok a világirodalomhoz. Legnagyobb sikerem Berlinben egy Shakespeare-ciklus volt, ebben a legtöbb dráma elérte az operettsikerek előadásszámát. Különben a Lunt–Fontanne házaspár *A makrancos hölgye*, Evans *Hamletje*, Orson Welles *Julius Caesarja*, a *Tévedések vígjátéka* – itt New Yorkban is ismételtelen bebizonyították, hogy Shakespeare-nek is lehet abszolút »kereskedelmi értéke«.”² Ez a kereskedelmi érték, persze, idealizálóan kissé visszabontva, a nagyobb közönségérdeklődés kiváltásának potenciálját tárja elénk mint a színházcsináló eszményét és megvalósítandó eszméjét. Itt azonban, bár a közvetlenül is pénzre válthatóság lehetősége merül fel, nem elhanyagolható egy korántsem absztrakt közösségiség formálisan „absztrakt”, mert igencsak kontúros, markáns, határozott: *ideája*...

² Idézi STAUD, *i. m.*, 225.

Kicsiben ennek megvalósítását, művelését kezdte meg a fiatal Max Reinhardt, egyelőre még „csak” színészként, különféle társulatokban. Jellemző, hogy Reinhardt, akit iskoláinak elvégzése után a szülei először egy bankban helyeztek el tisztviselőnek, s aki csak titkos és egyelőre boldogtalan színházi vágyait bizalmas nagynénje előtt feltárva, annak meggyőzőerejére építve vívta ki a családjánál, hogy színészetet tanulhasson, ekkor még elég gyenge lábakon állt a klasszikus irodalmi hagyomány ismeretét illetően. De az is jellemző, hogy ez a szempont mindazonáltal felmerült nála vagy számára is, nem utolsósorban a kortárs színidirektorok hatására, ami nyilván hozzájárult a magatartás- és tevékenységminta kialakulásához a fiatalembernél. A pályakezdő színész Otto Brahmról, a berlini Freie Bühne egyik alapítójáról húsz évesen hallott először, Bécsben, ahol a helyi kritika akkorra már felfigyelt a fiatal Reinhardtra. A nevezetes igazgató, akiről ez időben már lehetett tudni, hogy egy év múlva átveszi a német nyelvterület legnagyobb színházának, a Deutsches Theaternek a vezetését, a Hotel Sacher folyosószerűen hosszú, szűk szobájában hallgatta meg az ígéretes tehetséget. Reinhardt – saját bevallása szerint – éppen csak elmondta neki az álommonológot, mire rögtön berlini szerződést kínáltak neki. Úgy látszik, ennek nem jelenthette akadályát az, hogy előző nap, a Ringen található Café Operában eltársalogva a promovált germanista, Brahm a schilleri drámák kronologikus rendjéről faggatva a fiatal színészt, meglehetősen hiányos feleleteket kapott csak tőle a témában... Nyilván nem az irodalom történeti vagy akár mindjárt elméleti ismeretei voltak akkoriban sem a döntőek, nagyon helyesen, a mégannyira vezető társulatok tagjainak kiválogatásánál. Az azonban, hogy ilyen kvalitások felvillantásra kerülhettek, mutatja: valamikor jóval igényesebben szervezte még a színházi munkát a(z irodalmi) tradicionalitás szempontja. S ha ilyen formátumú rendező lett a mestere, az bizonyára életre szóló példát is jelentett Max Reinhardt számára önkéntelen-eredendő igényessége, nyitottsága és kísérletező kedve minden megnyilvánulása mellett is, s azzal együtt is, hogy „irányzatosan” később el is távolodott Brahm-tól, vagy akár intézményesen szakított is vele.

Reinhardt későbbi időkből való, terjedelmes szövegkönyvei, amelyek a rendezésében bemutatásra kerülő mindenkori dramatikus szöveg többszörösére rúgnak textuális terjedelmüket tekintve, ennek a ténynek a fényében vizsgálándók, értékelendők. Képviselik ugyan a maguk másfajta irodalmiságát külön is, ám nem pusztán akként – habár ez a specialitásuk nem épp jelentéktelen –, hogy egy úgynevezett *színi irodalom* dokumentumait képezik meg. Hanem úgy is, hogy a drámairodalom, ezen keresztül az általában érthető literatúra anyagának, anyagainak felhasználása révén kialakított alkotói (rendezői) megfontolások, belátások, elhatározások lenyomataiként szintén tekinthetők. Az

irodalmisságot/művészséget érintő, még kései (és mindenkori) nyilatkozatai alapján is okkal feltételezhetjük, hogy Reinhardt minden rendezői önállósulása, „elrugaszkodottsága” ellenére sem lépett ki színházcsinálásának ideális kereteit átalakítva a hagyományos literátusság vonatkoztatási rendszeréből. Szecessziós színi gyakorlata tehát okkal feltételezhetően irodalmi eredetű volt és maradt mindvégig.

Reinhardt korán megrendezett kortárs szerzői között ott találjuk Wilde-ot, Maeterlincket, Hofmannsthalt, Ibsent, Wedekindet. Frank Wedekindtől (1864–1918) természetesen *A tavasz ébredése* című darabot, ezt a híres-hírhedt művet rendezte meg Reinhardt 1906-ban a berlini Kammerspiele színpadán. Wedekind szenvedély-radikalizmusa azonban még mindig mérsékeltebb, mint August Strindberg (1849–1912) vitális-impulzív szélsőségessége. Ez a *másik nagy skandináv*, a „svéd Ibsen”, akitől csak 1916-ban rendezte meg Reinhardt a *Kísértetszonátát* (viszonylag kisebb közönség előtt, a Kammerspiele deszkáin), egyrészt azért említendő itt, mert minden fundamentalista naturalizmusa és dokumentatív biografizmusa ellenére is inkább az *Álomjáték* szerzőjeként s az „álom-dramaturgia” képviselőjeként esik latba a vizsgált összefüggésrendszerben – hiszen Reinhardt is álom és valóság közti közvetítésnek tekintette alapvetően a színházat! –, másrészt pedig azért, mivel az *egyik nagy skandináv*, maga Ibsen pedig már viszonylag korán terítékre került az akkoriban Berlinben működő rendező színreviteli terveiben (*Kísértetek*, Kammerspiele, 1906), márpedig a két skandináv mint egymás riválisa afféle ikerpár két tagjaként is felfogható. S nemcsak a közös kulturális, az egymáshoz közel álló nemzeti eredet miatt, hanem egyként meglévő naturalista-szimbolista kettősségük, illetve az életművük alakulásába beépülő ilyen irányú hangsúlyeltolódás miatt. Csakhogy amíg Ibsent a művészi lényeglátás döntően közösségi kiterjesztése jobbra a naturalista társadalombíráló szerzői szerepében láttatja általánosságban, következésképpen (szecessziós) színpadra állítása is csak amolyan naturalista drámaíró vendégeskedő megrendezéseként tűnik fel, addig Strindberg döntően pszichológiai érdeklődése, személyi, sőt, személyes partikularizmusa inkább engedi meg, hogy darabjai színpadi interpretációit már az éppen keletkező, a közelebbről meghatározatlan „szecesszió” teátralizálásának mégoly bizonytalan, akár kétes, bizarr, de mindenképpen különös-kreatív és igen intenzív megképződési mérföldkövének tekintsük.

A minden bizonnyal képlékeny és igazán pontosabban aligha meghatározható gyűjtő- és gumifogalom, az alkalmazásáért mégis, már csak a kortársi használata miatt is kiáltó „szecesszió” dekadens, egyben azonban műfajpoétikailag kontúros, tehát ha valamiben egyáltalán, hát irodalmilag-formailag stabilizált változatát, s talán mégis egyik legjellemzőbben szabálytalan mintaképét (egyben még ösképét) az angol (nyelvű) Oscar

Wilde (1854–1900) nyújtja. *Salomé*a az első darab, amelyet Max Reinhardt nyilvánosan megrendezett életében (1902, Kleines Theater, Berlin). A *Salome* nem komédia, mint szerzőjének annyi sikeres színpadi műve, hanem biblikus „rémdráma”. Herodes Antipas és Keresztelő János történetének baljós hangulatú feldolgozását franciául írta meg Wilde, mely gesztusával részben a flamand-belga Maeterlinck francianyelvűségét követte.

Maurice Maeterlinck (1862–1949) az, akit már pusztán francianyelvűsége megkülönböztet, kitüntet és kissé stigmatizál is szerzőként. Álomszerűen törekeny, áttetsző szimbolikájú műveket alkotó színpadi költő. Flamand tulajdonképpen, így „belga”, azazhogy félig-anyanyelvűen francia, akinél az iskoláztatás, a műveltségi nyelvelsajátítás és a művészeti hagyománykövetés (szimbolizmus) adja a „francia” jelleget. Műveiben a valóságelemek felszíni tükörijátékának vibrálása a világot átszövő titokzatos összefüggések meglátásának biztosítéka. A korszerűség vulgáris fogalmától elrugaszkodóan modern, marionettszerű, panoptikumra emlékeztető munkái közül Reinhardt előbb *Pelléas és Mélisande* című darabját állította színpadra 1903-ban, majd pedig az *Aglavaine és Selysette* címűt 1907-ben. Sorolhatnánk még a Reinhardt keze alá dolgozó szerzőket, de Hugo von Hofmannsthalon kívül nincsen köztük egy sem, aki annyira emblematikusan testesítené meg a szecesszió fogalmát, mint az „álmomesékkel” bőven szolgáló Maeterlinck.

Bécs és környéke meg a „totális színház”

Az 1890-es évek első felében pályáját színművészként kezdő Reinhardt – aki Ausztria-Magyarországon lép színpadra először, és aki kereskedő őseitől művészként is jól hasznosítható üzleti érzéket örököl – a szellemi gesztusoknak, megoldásoknak és tartalmaknak természetesen értékesítője is egy soknemzetiségű, a keveredések élénkségét felmutató társadalmi-etnikai közegben, Bécsben és környékén. S minthogy az újkori Európában a teátrum gazdasági vállalkozás jellege sem tagadható el, a századfordulón fokozatosan beüzemelt reinhardti színházak vonatkozásában meg kell állapítani: a „gazdálkodás”, gazdasági üzemeltetés, felfuttatás legelőször is magának a színházat működtető mechanizmusnak az életben tartása érdekében történik sikeresen Reinhardt és munkatársai részéről. De azt is bizvást hihetjük, hogy a szellemi alkotás tényleges szabadságához, ötletességének igazi kiéléséhez, a „szárnyalás” lehetőségének biztosítása érdekében szintén elengedhetetlen (lenne) tulajdonképpen ama fejedelmi színvonalú anyagi „függetlenség”, ami azért persze csak igen keveseknek adatik meg. S nyilván a művészet társadalmi rangjának érvényesítése, megérettetése is csak ekként lehetséges valójában, ami azonban messzire vezetne. Mindazonáltal a művészet „szociális jelentőségének” egyéni-

egzisztenciális vetülete jelentkezik ezzel a szemponttal, nevezetes színész-rendezőnk esetében tervszerűen egy olyan művészeté, amelynek „nagysága” abban áll, hogy mindent átfog, „totális”.

Totalitása mindenekelőtt abban áll, hogy főleg a közönséget öleli oda a színtérhez, *lényegileg* eltüntetve a különbséget az előadóművész és a néző között. Az előbbieken idézőjelbe tett kifejezések Reinhardt ritka cikkeinek egyikéből valók, amely egyúttal korántsem olyan ritka programnyilatkozatainak sorába is beletartozik. Az 1912-ben magyarul is megjelent, *Az ötezrek színháza* címen ismertté vált szöveg a „nagy körszínház”³ lehetőségével, sőt elengedhetetlenségével foglalkozik. A rivalda lényegi lebontásának előirányzata és a művészi különállás felszámolásának ígérvénye tehát ez, arra hivatkozva, hogy „az eddigi színház határainak kiszélesítése nemcsak lehetőség, hanem szükségesség”⁴ is. Lévén ez a gondolat, ez a törekvés a rendező szerint „megfelel a művészet és a közönség szükségletének”.⁵ Bizonyos, hogy mindez a minden irányból színpad (színtér) és az egyúttal minden irányban nézőtér egyesítését, térnumaik összeérését, egybenyitását jelenti. „A síkhatást a térhatás helyettesíti”⁶ – olvashatjuk, s ez nyilván megint a mindenfelé színtér – mindenfelé nézőtér szimultaneitásának élményhatását akarja felpaszticizálni. Összefoglalva: egyidejűleg áll fenn itt a „kényszer az egyszerűsége”⁷ és a „kényszer a monumentális hatásokra”.⁸ S ez a fajta színház nem lehet a napi előadás-látogatás helye, hanem ünnepi alkalmakra tartja fenn magát, valahogyan úgy – csak éppen sokkal módszeresebben és elhatározottabban és a dramaturgiai átmozgatás szintjén jóval hatalmasabb volumenben –, mint a hagyományos európai vallásos (paraszti) közegben a „jeles napokhoz” kötődő megannyi színjátéki-színpadias közösségi aktivitás-teatralitás...

Hosszú út vezetett ennek az eszménynek a kialakításáig, még inkább a megvalósításáig. Amely eszmény különben nemcsak mint eszmény volt korlátozottságra ítélve megvalósíthatóságában (azaz, az ünnepek ritkasága-különlegessége miatt eleve kiemelve azt úgy a mindennapokból, mint a szokványos színházi vircsaftból is!), hanem közeli-elérhetőbb ideál gyanánt szintén nem élt egyedülállóként még magának a mesternek a gyakorlatában sem, akinek kezén párhuzamosan, illetve alapvetően polgárabb-

³ Uo., 120.

⁴ Uo., 121.

⁵ Uo.

⁶ Uo.

⁷ Uo.

⁸ Uo.

hagyományosabb színházi vállalkozások is futottak. Még hogyha a meglehetősen igényességgel megrendezett német klasszikusok és Shakespeare-drámák, valamint az antik görög tragédia-felújítások egyaránt hatalmas apparátussal üzemeltek is Max Reinhardt játszóhelyein. Elnagyoltsága mellett is mélyen igaz ebben az összefüggésben a megállapítás: felfogásába a legtágabb értelemben vett kísérletezés szintén belefért, sőt az képezte annak lényegét – a keretek tágításával egyre inkább, végül minden korlátozottság átszakításával. Kísérletezés mindenekelőtt a színpadi perspektíva erősítésével, a látvány felnyitásával, de a rajta mozgó embermennyiség tömegének megnövelésével, e nagyobb létszám elhelyezkedésénél a merev évezredes keretek, szabályok félretolásával, de nem végleges, nyomtalan eltüntetésével.

1908-as *Haramiák*-színrevitelekor nyílt alkalma először arra Reinhardtnak, hogy mint tömegjelenetek rendezője is bemutatkozzék, megmutatkozzék, és ezek a tömegjelenetek nem olyan sokkal később már, Friedrich Freksa *Sumurun* című pantomimjének, ennek az arab tárgyú mesejátéknak a rendezésében a frenetikus színi kavalkád megvalósításáig, „szintjéig” is eljutottak. Még zárt térben, belső színpadon. Csupa tánc, akrobatika, groteszk és erotikus forgatag volt az egész, amely Engelbert Humperdinck zenéjére kavargott. Mindamellet a társulatban, individuális színésztehetségek együttesében, összességében, az egyéniségekben való gondolkodás foglalkozásszerű, professzionális artisztikuma magától értődően ekkor is, mint mindig, része maradt Reinhardtnál a legfontosabb momentumoknak. (Ki)válogatott csapattal dolgozott. Társulatában sokáig ő maga számított a legszámottevőbb színművésznek, és mind első, mind második feleségét is ebből a körből választotta, akik mindketten jelentékeny alakítóerővel rendelkeztek.

Emblematikus együttműködés Hugo von Hofmannsthallal

Amikor 1920-ban elhagyja Berlint, és hazatér Ausztriába, Max Reinhardt sok tekintetben *barokk romokra* helyezkedik. Ezek a „barokk romok” azonban a továbbvihető szecesszió alapját alkotják a rendező számára. A szecessziót valószínűleg azért „kell” továbbvinni, hogy a nemzeti és/vagy lét-trauma szellemileg-művészetileg feldolgozhatóvá váljék. Ausztriának úgy van Trianonja, hogy a soknemzetiségű Habsburg-birodalmat veszíti el (vagyis a Habsburg-család veszíti el őt is, mint minden mást is, birtokaként), amelyet utolsó ötven évében Osztrák–Magyar Monarchiának hívtak. A megcsontított Magyarországnál kisebb állam mármost, amely alakulatot „senki sem akart”, fennállásának az *Anschluss*ig terjedő első etapjában néhány más dolog mellett biztosan kedvez az ún. osztrák hagyomány átgondolásának, amelyet a német nyelvű kultúrák és irodalmak között önállóként elkülöníteni nem utolsósorban az államiság megrendülése következtében kezd el a germanisztika. Művészi

rangú képviselői között költők is vannak, élükön az a Hugo von Hofmannsthal (1874–1929), akinek életműve éppen azt mutatja meg – a maga tradíciókövető és tradíció-alapozású egészében –, hogy a szecesszió a század eleji Ausztriában a leginkább azért járható alkotói út, mert önnön történeti-poétikai lényegeként azt a barokk múltat tudja felhasználni és kreatívan beforgatni, amely eminensen képes párbeszédre lépni a modernség éppen emez, ornamentikusan indázó irányzatával, változatával, a szecesszióval, amelynek emblematisztikus megtestesítője: Hofmannsthal.

Hofmannsthal korábbi dramatikus művei többnyire Reinhardt „klasszicizáló”, azaz az ókori görög és a polgári német klasszikusokat többé-kevésbé frontális szöveggönyv alapján vagy modernizált irodalmi átdolgozásban színpadra állító gyakorlatához, illetve, egyáltalában, kezdeményezéséhez voltak jól illeszthetők. Ezek a színrevitelek rendre meg is történtek: *Elektra* (1903); *Ödipusz és a szfinx* (1906); *Oedipus király* (Szophoklész nyomán, 1910); *Ariadne Naxos szigetén* (1912). Ez utóbbi, az egyfelvonásos opera, Richard Strauss zenéjével kialakított műalkotás, csakúgy, mint *A rózsalovag* (1911) című zenés játék, minden idők egyik legnépszerűbb orkesztrikus színpadi műve – keletkezése óta.

Egy, a rokokó finomkodás és aprólékoskodó pajkosság helyett a valóban nagyszabású és világnézetileg is perspektivikus gondolkodásmódról azonban, mint a tágabb vagy magasabb értelemben vett szecessziónak a szellemét megtestesítő alkotás, Hofmannsthal két későbbi munkája vall: az *Akárki* (1920) és *A Nagy Salzburgi Világszínház* (1922). Már az előbbi reinhardti ősbemutatója is Salzburgban zajlott le. Az álom és valóság határán állást a színpadon, vagyis inkább színtéren, a salzburgi Dóm előtti szabadban, a székesegyház lépcsőin eszközölt *Akárki*-előadás emblematisztikusan célozta meg. „Körszínház” (volt) ez a javából, ha nem is geometrikusan értve, hanem abban az értelemben, hogy körbeért a szemlélési horizont, amely egyúttal a játszási horizonttal is összeolvadt, amit így mind a megjelenítők, mind a nézők szintjén nagyobb tömegű ember jelenléte fémjelezhetett. Az álomszerűen megképződő misztériumjáték, illetve előadása maga pedig (a) hit reprezentálása (volt). Vagy szerencsés esetben mindjárt realizálása is, e realizálásnak a nézőben történő végbemenését, annak egyik lehetőségét megjelenítve, illetve akár: *megalkotva*. S akár a tételes keresztény vallások erőterében helyezkedik el a befogadó, akár „csak” a szakralitás tágabban vehető felfogója, értője. Olyannyira jelentős ez a „lehetőség”, hogy dramatikus bemutatását közel száz év óta minden esztendőben megismétlik Mozart szülővárosában. „Az *Akárki* bemutatójára 1920. augusztus 22-én került sor, s ezzel megindult a salzburgi Ünnepi

Játékok mind a mai napig tartó sorozata, amelynek műsorán az *Akárki* is minden évben megjelenik, hirdetve és őrizve egy mulandó művészet nagy alkotójának nem múló emlékét.”⁹

A szecessziós színház „kortalan” mintája

Még Reinhardt életében, emigrációja során kiderült, hogy a méretében ennyire „monumentális”, szemléletében pedig ennyire „familiáris”, azaz emberközeli, a színpadnak a nézőtér felé hagyományosan meglévő „falát” ledöntő színház, korszerű művész-színház Amerikában nem működtethető. Sőt, ott még a művészeti jelleget is nehéz volt biztosítani 1940 körül a rendező tapasztalatai szerint. Ha az őshaza, Európa ennyire nem is kizárólagosan „profitorientált” és lényegében „művészetellenes” a 20. század közepén, azért elég ritkának mondhatók az olyan törekvések, amelyek a reinhardti stílussal történt valóságos számvetésről, netán valamiféle, az egyéni gyakorlatban is kamatoztatható következtetések levonásáról tanúskodnak.

A ritka példák egyike magyar: Németh Antal. Reinhardt hatásáról tanúskodik az ő gyakorlata a Nemzeti Színház élén 1935–1944 között, pontosabban és mindenekelőtt vezető jelleggel, precedens-teremtő szándékkal megtett rendezői bemutatkozása a *Missa Solemnis* moralitás gyanánt történő átdialogizálásával. A scenírozott darabként bemutatott Beethoven-mise minden adottsággal rendelkezik az ünnepélyes nagyszabásúsághoz, a frenetikus audiovizuális produkcióvá való felemelkedéshez. A mintegy hetven szereplő és az embertömegek koreografáltsága szavatol a feltétlen dinamizmusért, átütőségért...

Az igazi színház határátlépések sorozata, folyamatos határátlépéseké, több irányban.

Elnézve a Nemzeti Színház mai műsortervét, némely rendezését, nehéz lenne nem észrevenni, hogy azok közeli rokonságban állnak Németh Antal egykori teátrumának gyakorlatával.

FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM

Heinrich BRÄULICH, *Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit*, Berlin, Henschelverlag, 1966.

⁹ Uo., 151.

Benno FLEISCHMANN, *Max Reinhardt. Die Wiedererweckung des Barocktheaters*, Wien, P. Neff, 1948.

Franz HADAMOWSKY, *Reinhardt und Salzburg*, Salzburg, Residenz Verlag, 1964.

Heinz KINDERMANN, *Max Reinhardt's Weltwirkung. Ursachen, Erscheinungsformen und Grenzen*, Wien, Böhlau in Kommission, 1969.

Max REINHARDT, *Schriften. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, Herausgegeben von Hugo FETTING, Berlin, Henschelverlag, 1974.

STAUD Géza, *Max Reinhardt*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1977.